

ARTICULO

Detente.
LA ACTUALIZACIÓN NO
AUTOMÁTICA COMO
FUNCIÓN EMANCIPADORA
DEL CONOCIMIENTO

MARÍA EUGENIA GAY
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba | Argentina
eugeniagay@ffyh.unc.edu.ar
orcid.org/0000-0003-1752-9528

Este trabajo intenta recuperar un concepto de actualidad y de actualización que puedan contrarrestar la idea de automaticidad contenida en el concepto de *actualismo*. Si bien este concepto describe adecuadamente una experiencia contemporánea del tiempo, parece ser víctima del mismo fenómeno que denuncia, al perder de vista su historicidad y, con ella, el abanico de posibilidades que transforman a toda categoría en un territorio en disputa. A través del repaso de otras concepciones de la actualización, provenientes de diferentes tradiciones, intentaremos expandir el significado del concepto de actualismo para proporcionar una herramienta de pensamiento y de defensa frente a una conformación histórica y política avasalladora que se presenta, además, como indetenible.

Actualidad – Actualización – Tiempo – Historicidad – Actualismo

ARTIGO

Pare.
ATUALIZAÇÃO NÃO
AUTOMÁTICA COMO
FUNÇÃO EMANCIPADORA
DO CONHECIMENTO

MARÍA EUGENIA GAY
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba | Argentina
eugeniagay@ffyh.unc.edu.ar
orcid.org/0000-0003-1752-9528

Este trabalho tenta recuperar um conceito de atualidade e atualização que possa opor-se à ideia de automatismo contida no conceito de *atualidade*. Embora esse conceito descreva adequadamente uma experiência contemporânea do tempo, parece ser vítima do mesmo fenômeno que denuncia, ao perder de vista sua historicidade e, com ela, o leque de possibilidades que transformam qualquer categoria em território em disputa. Por meio da revisão de outras concepções de atualização, oriundas de diferentes tradições, tentaremos ampliar o significado do conceito de atualismo para fornecer uma ferramenta de pensamento e defesa contra uma conformação histórica e política avassaladora que também se apresenta como imparável.

Atualidades – Atualizar – Tempo – Historicidade – Actualismo

ARTICLE

Stop.
NON-AUTOMATIC
UPDATE AS AN
EMANCIPATING
FUNCTION OF
KNOWLEDGE

MARÍA EUGENIA GAY
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba | Argentina
eugeniagay@ffyh.unc.edu.ar
orcid.org/0000-0003-1752-9528

This work attempts to recover a concept of actuality and actualization (or updating) that can stand against the idea of automaticity contained in the concept of *actualism*. Although this concept adequately describes a contemporary experience of time, it seems to be a victim of the same phenomenon it denounces, by losing sight of its historicity and, with it, the range of possibilities that transform any category into a disputed territory. Through the review of other conceptions of actualization, present in different traditions, we will try to expand the meaning of the concept of actualism as to provide a tool for thinking and warding against an overwhelming historical and political conformation that is also perceived as unstoppable.

Current affairs – Upgrade – Weather – Historicity – Actualism

Mas detém-te minuto que te quero inteiro, e não separado em fibrilas finíssimas de tempo. Que nada do que vejo possa desacontecer jamais. Fixe-se o estouro das rosas rosáceas o muro vitralizado na densidade feita de pura transparência de éter. Detenha-se a queda e a dissipação de trabalho. Eu fico para sempre aqui assistindo *per omnia* à exploração da fulgurante entronização entre anjos e raízes.

(Antônio Callado, *Quarup*)

NEOLIBERALISMO Y ACTUALIZACIÓN AUTOMÁTICA

El concepto de actualismo propuesto por Valdeí Araújo y Matheus Pereira describe una transformación en la experiencia del tiempo que se entiende en la confluencia de dos significados del verbo actualizar: el primero se define como el acto de tornar efectivo un potencial, y el segundo como la acción de ajustar algo, o de adecuarse, a lo más reciente. Este último se relaciona, particularmente, con el avance de los medios y dispositivos informáticos que predisponen a la automatización acrítica o imperceptible, no sólo de *software*, sino también de significados. Araújo y Pereira interpretan la incidencia de las palabras “actualizar” y “actualización” en periódicos de circulación masiva como evidencia de esa transformación de la experiencia del tiempo. Según su propia definición,

Pelo volume, relevância e representatividade, as palavras atualizar e atualização parecem portar, na série JB1970, o valor de um conceito histórico-social. Elas apontam para uma nova dimensão da experiência do tempo, que desenvolve certas potencialidades do tempo moderno, mas também apontam para alguns de seus limites. A pressão por estar atualizado ganha os contornos de uma ideologia, na medida em que parece dar sentido a uma visão conjunta da realidade. Vimos também que, para além dessa dimensão ideológica, em sentido mais básico de sua capacidade de agregar valores e dar sentido a muitas camadas da realidade, o que estamos chamando de atualismo, o conceito de atualização porta igualmente um potencial crítico, quando desarticula o atual do presente, quando reivindica forças do passado (e do futuro?) como mais atuais do que a atualidade (Araújo, Pereira 2019, 180).

La pertinencia de esta discusión queda, a mi entender, fuera de toda duda. Sin embargo, con el objetivo de aportar a la capacidad hermenéutica de este concepto, quisiera proponer una ampliación de su historicidad. En este sentido, si bien parece haber una proliferación del término en la prensa de circulación masiva que puede ser interpretada como reflejo de la generalización de una cierta experiencia del tiempo, los significados que los autores atribuyen a estos términos no son una novedad que pueda datarse con el advenimiento de la cultura digital. Muy por el contrario, podemos encontrarlos en la discusión filosófica en torno al problema de la técnica, la aceleración del tiempo, y la irracionalidad de la razón que marcó el inicio del siglo, y del que forman parte las consideraciones sobre la proliferación del capitalismo y la reproducción, ampliamente debatidas en la filosofía europea, sobre todo a partir de la segunda mitad del Siglo XX.¹ En alguna medida, el concepto de Araújo y Pereira podría, de hecho, ser considerado como una actualización, caracterizada por su traslado

¹ Me refiero aquí sobre todo a la discusión cuyos mayores referentes se encuentran entre los filósofos alemanes desde Martin Heidegger y que atraviesan la reflexión característica de la Escuela de Frankfurt, desde Walter Benjamin y Theodor Adorno hasta Jürgen Habermas.

al sentido común, y principalmente por su automaticidad, del viejo concepto filosófico de actualización.²

En efecto, la novedad del concepto de actualismo frente al antiguo concepto de actualización tal vez esté en el carácter automático de la acreditación de las denominadas *fake news*. Y esta aceptación automática de una afirmación como algo verdadero sí puede señalar un cambio de época, cuya ocurrencia se revela profundamente histórica. La ciencia como la conocemos se basa en la actitud crítica, en la saludable desconfianza de quien investiga, en la vieja y tan discutida duda metódica, que claramente ha sido utilizada tanto para hacer el bien como para hacer el mal. Sin embargo, el cambio de época parece ser también un indeseado resultado del buen nombre y del triunfo del método científico como garante de la verdad de las afirmaciones que produce, en la medida en que este triunfo se sostiene sobre una relación profundamente desigual, generada por la profundización del modelo colonial, luego capitalista, y finalmente neoliberal, de distribución del ingreso que no es ya una novedad para nadie, pero que sin embargo mantiene su efectividad.

En el marco de esta situación de desigualdad, se profundiza también el carácter no neutral de la ciencia: las investigaciones que se realizan son aquellas que obtienen financiamiento, con lo cual responden a intereses de espacios y grupos de interés que poseen capacidad de financiamiento (un ejemplo desde la ciencia médica puede ser el del mal de Chagas que, debido a su inexistencia en países ricos, ha recibido relativamente poco financiamiento en comparación con otras enfermedades crónicas, a pesar de ser endémico en América Latina). Pero lo que es más preocupante es que los estándares a partir de los cuales se evalúa la solidez de una investigación científica también quedan en manos de los países centrales. No sólo los procedimientos, sino los temas que no pueden ser tratados según esos procedimientos estandarizados quedan desplazados del campo de conocimiento aceptado como científico. Además de la concentración que acompaña la distribución internacional del ingreso, el propio modelo capitalista sirve como modelo de productividad científica, con lo cual los estándares de productividad son fijados según criterios economicistas, lo cual privilegia la celeridad, y la cantidad de publicaciones y de actividades contabilizables (el dichoso “rendimiento” académico), antes que la profundidad de las investigaciones o el control y la discusión inter pares a las que supuestamente deben estar sometidas.³ Como resultado, las investigaciones y las interpretaciones científicamente validadas se producen cada vez más en soledad, sin una adecuada discusión por parte de la comunidad científica y son juzgadas por revisores anónimos que en general pertenecen al mismo segmento de especialización del investigador que las ha producido. Se ha definido esta situación como un “feliz eclecticismo” (Berger 2012), donde interpretaciones que se contradicen basalmente acaban conviviendo en armónica ignorancia mutua debido a la segmentación de las diferentes especialidades inclusive dentro de un mismo campo. Esto es, no sólo las investigaciones de la psicología no son confrontadas con interpretaciones opuestas en el campo de la neurociencia, la historia o la biología, sino que esta segmentación se reproduce dentro de una misma disciplina donde, por ejemplo, conviven afirmaciones de la historia

² También sería interesante una ampliación del concepto propuesto por Araújo y Pereira desde el punto de vista de la semiótica, pensando en el concepto de actualización discursiva (véase Linares Alés 2022). O inclusive desde el punto de vista de la teoría foucaultiana del discurso. Dejo planteada la inquietud.

³ Esta problemática fue abordada hace algún tiempo en: Moosa 2018.

económica con que son refutadas por interpretaciones de la historia política sin que sus autores se sientan compelidos a discutirlos.

Lo que en el campo científico se visibiliza como un modelo análogo a la lógica económica, se transforma, fuera de él, en un sentido común. En la sociedad no especializada ni educada científicamente – no entrenada para dudar de resultados presentados sin adecuada justificación – la presentación de afirmaciones que reproducen las características formales – el formato, la *Gestalt* – de una afirmación o de una argumentación científica acaba siendo aceptada sin reparos, especialmente cuando dicha afirmación coincide con los prejuicios del receptor. Se trata del mismo fenómeno que J.L. Borges pusiera de manifiesto en su clásico “Tres versiones de Judas” (Borges 1971), para todo fin un *paper* en donde se prueba científicamente que el verdadero mesías no fue Jesús, sino Judas.

Esta situación es sin duda agravada por la reciente y cada vez más eficiente segmentación producida por la nueva estructura de distribución de información encabezada por las así denominadas “redes sociales” y el *Big Data*. A su vez, esta estructura de distribución, cuyo objetivo principal es la maximización de ventas, ha sido replicada por el campo del periodismo más tradicional que, al igual que el campo científico, se articula cada vez más en modo análogo a la estructura organizativa capitalista, abandonando su tradicional rol crítico en la práctica, pero no en la retórica. El periodismo utiliza el sentido común que lo ha asociado tradicionalmente a la revelación de verdades ocultas por el poder o por tramas oscuras, la cual le otorga la autoridad de una pretensa visión neutral y republicana, y un rol fundamental en la estructura democrática en tanto “cuarto poder” (algo que ha sido construido también desde el campo científico o humanístico)⁴ para contribuir a la fundamentación de la estrategia de segmentación mercantil del modelo actual de distribución de la información (Han 2014). Esta estrategia funciona en la medida en que la audiencia o los usuarios de redes y plataformas son bombardeados por publicidad explícita o encubierta adecuada a sus intereses personales, realizando un uso intensivo de la *Gestalt*, esto es, del formato de la presentación científica, cuya familiaridad genera una aceptación inmediata en el público objetivo: se trata de afirmaciones que tiene la forma, aunque no el contenido de una investigación científica, que además concuerda exactamente con los intereses y con los prejuicios del público receptor, reforzando estereotipos que dependen enteramente de la lógica del “metro cuadrado”.⁵

En otras palabras, además de la forma de la presentación científica, esta lógica del “metro cuadrado” requiere la intervención del campo periodístico, que proporciona la autoridad de referentes que cuentan con la confianza y la familiaridad del público receptor. En este sentido, actualizan, tal y como reza la categoría acuñada por Araújo y Pereira, una opinión preexistente en personas cada vez más aisladas y más expuestas a las estrategias de segmentación, cuya falta de encuentro con el otro, con lo diferente, y de entrenamiento en la capacidad crítica que alguna vez hizo de la ciencia un conocimiento fiable reproduce y amplifica discursos antidemocráticos y cargados de odio.

⁴ Aquí me refiero principalmente, pero no sólo, a las consideraciones de Jürgen Habermas sobre la acción comunicativa.

⁵ La lógica del metro cuadrado se refiere a que las personas están segmentadas en grupos cada vez más pequeños y específicos, que caben en un metro cuadrado, sin contacto con opiniones, perspectivas o experiencias diferentes de las propias.

Es claro, además, que esta situación fue no sólo agravada por el aislamiento más o menos intensivo durante el auge de la pandemia de COVID-19, sino principalmente aprovechado por las empresas que se dedican a las tareas de segmentación a las que nos referimos anteriormente.⁶ Estas estrategias espiralizan, por su parte, los mecanismos más efectivos de instalación de la lógica neoliberal como modalidad de la filosofía capitalista: por un lado, la destrucción de los lazos comunitarios que permiten la comprobación y la confrontación de opiniones que hicieron fuerte el modelo científico de control inter pares. Por otro lado y complementariamente, la lógica del *poder hacer*, codificada bajo el concepto de “libertad”, por la cual los individuos identifican la acción anti-comunitaria, lo opuesto del “estar entre amigos”, como un acto de liberación. Vivimos hoy el futuro de Huxley, que ha superado definitivamente el futuro de Orwell al convertirlo en amenaza latente.

De esta forma, las “noticias falsas” penetran sin obstáculos en suelo fértil, y refuerzan el mecanismo que las sostiene, horadando el rol de la información y del periodismo que alguna vez se comprendió a sí mismo como el “cuarto poder”, necesario para cumplir con el control ciudadano del sistema democrático. La actualización de los prejuicios es así, cada vez más automática. Con este estado de cosas en mente, quisiera proponer que esta ampliación histórica, o historización propiamente dicha, del concepto de actualización podría ofrecernos un camino posible para escapar a la lógica economicista del neoliberalismo como actualización automática de la razón capitalista, en la medida en que permite volver a considerar nuestras definiciones de la percepción del tiempo, en sus modos de actualidad o actualización, a través del razonamiento estético, el cual exige que nos detengamos en la contemplación. Esto es, el concepto estético de actualidad/actualización puede esgrimirse como un límite a la automaticidad que define a la actualización contemporánea. El aporte de la hermenéutica filosófica resulta tanto más pertinente para quienes pensamos que las humanidades han sido, en su esfuerzo por mantener el estatus científico, colonizadas por una lógica economicista fundamentalmente empobrecedora,⁷ y que precisamos, urgentemente, cambiar los términos de la discusión para retomar la idea de las humanidades como actividad emancipadora.

HISTORIZAR EL CONCEPTO DE ACTUALIZACIÓN

Para ello, quisiera retomar el razonamiento que – en aquel contexto de mitad del siglo XX – propusiera el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer. A través de una reflexión sobre la obra de arte, Gadamer proponía una estética de la comprensión que pretendía describir la experiencia humana como un todo, pero que emprendía, específicamente, una fenomenología del modo en que se produce la comprensión en las humanidades. Gadamer repensaba las categorías de la hermenéutica tradicional o romántica junto a las de su versión existencial, en una nueva conformación que proporciona un sentido alternativo del concepto de *actualización*, que hoy puede ayudarnos a contrarrestar la lógica de la automaticidad. Tal concepto se compone de una definición de la verdad, una

⁶ Para una visión (pre-pandemia) de la utilización de la segmentación en la propaganda política, véase el libro de Natalie Fenton (2018).

⁷ Como se argumenta en el iluminador libro: Moosa (2018).

definición del tiempo y una definición del lugar del sujeto que tal vez nos permita enfrentar mejor el desafío planteado por el fenómeno de la “posverdad” o la proliferación de “noticias falsas”.

La Concepción Estética De La Verdad

A lo largo de su obra, Hans-Georg Gadamer propone que el encuentro con la obra de arte representa una *expansión de horizonte*, en donde el horizonte no representa una línea imaginaria e inalcanzable, o aquello que divide dos universos, sino el espacio en que tiene lugar el acontecimiento de la verdad de la existencia: aquello que Heidegger llamaba el *claro del ser*. La definición del horizonte como escenario de la verdad remite asimismo a la inexactitud de la descripción del conocimiento como el tránsito entre horizontes cerrados entre los cuales sería posible desplazarse. La imagen de la expansión de horizonte con que Gadamer ilustra su idea del conocimiento describe aquello que sucede al entrar en contacto con particularidades ajenas a nosotros como un ensanchamiento del círculo de nuestra visión, como si estuviéramos en el centro de un claro del bosque, que se ilumina en la medida en que el día aclara:

Este desplazarse no es ni empatía con una individualidad en la otra, ni sumisión del otro bajo los propios patrones; por el contrario, significa siempre un ascenso hacia una generalidad superior, que rebasa tanto la particularidad propia como la del otro. El concepto de horizonte se hace aquí interesante porque expresa esa panorámica más amplia que debe alcanzar el que comprende. Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos (Gadamer 2005, 375).

Friedrich Nietzsche había criticado a la moderna ciencia histórica por la enajenación del horizonte propio que quedaba supuesta en el desplazamiento a un pretendido horizonte histórico.⁸ Gadamer utilizaba esa imagen para ilustrar la artificialidad de la postulación de un horizonte estético autónomo, como el que se expresa en la distinción trascendental kantiana. En efecto, esa distinción sólo tiene sentido si se presupone la existencia previa de un sujeto, opuesto a un objeto que es constitutivamente ajeno a su mundo. Con esta noción, Gadamer reformulaba también el concepto de tiempo sucesivo y acumulativo que Kant había establecido en la estética trascendental: el horizonte pasaba a ser el *locus* en que ocurre la comprensión, que se constituye y ensancha mediante el acto de comprender. Si por un lado, como había establecido Nietzsche, la limitación del horizonte es condición necesaria para la comprensión, la función del comprender es precisamente la de su expansión. En este sentido del concepto, la obra de arte constituye un lugar excepcional del acontecimiento de la verdad, o sea, un horizonte. Si pensamos que el conocimiento que las humanidades pueden ofrecer se relaciona más con la creatividad que con la clasificación, veremos que la consideración de la obra de arte abre una reflexión más adecuada también para nuestras disciplinas y para su función emancipadora.

Algún tiempo antes, Heidegger había descrito a la obra de arte como un “poner la verdad a trabajar” (Heidegger 1976), y es basado en esa descripción

⁸ Me refiero al razonamiento que orienta la *II intempestiva* (Nietzsche 2005).

que Gadamer sostiene que la filosofía⁹ de ninguna manera puede contener al arte: aunque pueda proporcionar alguna forma de explicación, la filosofía no puede agotar la pretensión de verdad del arte, que se presenta como un “exceso de sentido” que resiste a cualquier conceptualización. Al contrario, la reflexión sobre el arte proporciona el lugar más apropiado para investigar cómo se da la verdad, en la medida en que la pregunta sobre *qué* es la verdad no puede ser desvinculada de la pregunta sobre *cómo* es (o sea sobre su modo de ser): no se puede preguntar simplemente qué es la verdad – procedimiento clásico de las disciplinas filosóficas –, puesto que su *cómo* constituye un “trabajo”, algo que está propiamente “en obra”. Puesto de otro modo, cuando vemos una obra de arte, la identificación de qué es lo que se representa figurativamente es secundaria, porque lo que quiere mostrar es en realidad un modo de presentarse. Este concepto de verdad, estética antes que lógica o correspondentista, modifica a su vez el concepto de *representación*, que deja de oponerse a una pretensa realidad objetiva u objetivada que pudiera servirle de referencia (Cassirer 1998). Así lo expresa Gadamer:

Con el concepto de “representar” debe pensarse el concepto de representación propio del derecho canónico y público. En ellos, representación no quiere decir que algo esté ahí por otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de un sustituto o de un sucedáneo se tratase. Antes, lo representado está ello mismo ahí, tal y como puede estar ahí en absoluto (Gadamer 2005, 90).

Cuando vemos, por ejemplo, el retrato de un presidente o de un funcionario en la pared de una repartición pública, la idea es que una parte de él o de su espíritu está efectivamente presente en la sala. No se trata de una mera sustitución del original, pues el retratado está presente no sólo como retrato, sino que también evoca su carácter de gran estadista, de severo guardián de la justicia, figura de autoridad, portador de un ideal, o fundador de una nación. De manera que aquel que está allí colgado en la pared, es inclusive algo más que el sujeto “original” que fuera retratado por el pintor o por el fotógrafo. A ese sentido que excede la propia figura sensible se refiere Gadamer cuando dice que “la obra de arte significa un crecimiento en el ser” (Gadamer 2005, 91), el ente “gana” al ser representado, y por eso se puede distinguir una obra de arte de cualquier otro artefacto o herramienta producida por los hombres. Una herramienta o un dibujo que tenga una utilización práctica o decorativa puede ser substituido por otro similar con la misma función; una obra de arte es irremplazable: es el acontecimiento único de llevar una cosa que antes no estaba en el mundo a su existencia sensible, acontecimiento en razón del cual Heidegger hablaba del origen (*Ursprung, surgimiento*)¹⁰ de la obra de arte.

Una placa de tránsito, por ejemplo, no exige de nosotros ningún trabajo de interpretación, pues su objetivo es justamente señalar algo externo. No *representa* en el sentido en que lo hace una obra de arte, sino que *está por otra cosa* que ya existe y de la cual nos advierte o nos alerta, y eso tiene más que ver con el sentido que en general las ciencias sociales modernas le han dado al término. Una señal que por ser demasiado compleja exigiese detenerse para interpretarla perdería cualquier sentido de ser, así como pasaría lejos de su esencia una

⁹ O el concepto, según postulaba la filosofía hegeliana (Hegel 1989, 70-72 passim.), o el conocimiento de las humanidades para el caso que nos ocupa.

¹⁰ Esta idea de origen también es recuperada por Walter Benjamin.

pretensa obra de arte que se limitase a crear un puente para pensar en otra cosa. Esta es, también, la mecánica con la que funcionan las actuales “noticias falsas”, remitiendo siempre a un tercer fenómeno cuyo referente nunca se encuentra, o retornando como en un círculo de repetición – automática – a la representación inicial sin permitir el espacio para detenerse y reflexionar.

El arte, por el contrario, nos obliga a mirar con atención, pues lo que vemos no es una referencia y sí algo nuevo y singular cuya existencia en el mundo nos era extraña y que precisamos detenernos para entender, aun cuando podamos reconocer los objetos que la componen. En ese tipo de conformación lo que se exige de nosotros no es la constatación de una semejanza figurativa, ni una acción inmediata externa a la obra, sino el esfuerzo de construir con lo que vemos.

Asimismo, el pan y el vino durante la última cena no son una representación de, sino las propias carne y sangre de Cristo, igual que en el arte antiguo la figura de un dios no es simplemente una figura, sino que el dios mismo está ahí presente. Un cuadro pintado por Picasso y otro por Velásquez nunca serán versiones diferentes del mismo objeto, ni siquiera cuando uno pretenda ser una versión del otro, pues cada uno constituye una conformación única y diferente. El arte no puede ser representación en el sentido de substitución, ni siquiera cuando lo que se “substituye” son ideas, como creía Hegel. No es un pasaje o un puente para un significado alcanzable a través de él, no es una alegoría que haga pensar en otra cosa con el objetivo de comprenderla; lejos de eso, lo que hace del arte un símbolo propiamente dicho, es que muestra en sí su sentido al representarlo: es auto-representación. Este es el significado estético del concepto de *actualidad*, que es lo que aquí nos interesa resaltar.

Actualidad significa ni más ni menos que el carácter presente de la obra que hemos descrito en los párrafos anteriores, que implica siempre una confrontación con el otro y al mismo tiempo con nosotros mismos. La obra de arte asume para Gadamer el mismo carácter inmediato que posee una conversación, si es que ésta contiene algo de verdad. Como en una conversación, se habla siempre sobre algo, que no es sólo una referencia externa, sensible, por así decirlo. Dando un paso más, Gadamer propone que aquello que acontece en la obra de arte no es una *representación* (*Vorstellung*) sino una *presentación* (*Darstellung*), un tornarse en el propio acto de aparecer: aquello respecto a lo que se habla en la obra de arte está en la construcción, en la conformación de la obra. Por eso sentimos que en una obra de arte hay algo que entender, aunque no seamos capaces de nombrarlo en un concepto o una expresión determinada: como la obra de arte es siempre contemporánea de su apreciación, entonces no puede ser nunca completamente definida. Tal es el carácter de la verdad.

La Concepción Estética De La Temporalidad

Describir a la obra de arte como el modo de ser de la verdad (un *cómo* y no un *qué*), significa que ella se entiende en el horizonte del acontecer, que definimos más arriba como el *locus* en que la verdad está en obra. Este horizonte es, además, temporal. La temporalidad propia de la obra de arte se caracteriza por no poder ser explicada en términos cronológicos. Cada vez que una obra de arte es interpretada (puesta en obra), su verdad, su estar en obra, aparece ante nosotros, se descubre súbitamente como algo no familiar. En otras palabras, cada interpretación de una obra de arte es un evento histórico original (y no derivado) de aparición de la verdad, que al mismo tiempo no deja de ser la

misma. Con eso se exhibe su radical historicidad: la obra de arte es siempre un nuevo evento histórico que irrumpe en el presente con la *carga* de sus interpretaciones previas.

Lo que está en juego al hablar del tipo de temporalidad verdadera que acontece en la obra de arte es el problema de la continuidad y discontinuidad de la propia historia en tanto actualidad, y no como objeto cerrado. Para describir esa clase de discontinuidad, Heidegger se había apropiado del término *kairos* (Heidegger 2000), que rescata el tiempo que la teología medieval contabilizaba no linealmente, sino según acontecimientos significativos y también de la distinción griega entre *chronos* que, como bien muestra la relación con el término actual, equivale al tiempo cronológico y computable, y *kairos*, que se traduce como “el momento apropiado”, o “el momento oportuno” y se refiere al momento en que algo especial sucede y que, al suceder, marca un tiempo.

Recuperando esta distinción, la metáfora que Gadamer utilizará para pensar en términos de actualidad es la de la *fiesta* (Gadamer 2005, 99), en particular la fiesta periódica. La temporalidad que se descubre en la *fiesta* es la que corresponde a la comprensión y aclara por qué razón la obra de arte, como horizonte, no es atemporal ni eterna, a pesar de que parezca efectivamente detenerse en el tiempo o perpetuarse, como un “clásico”.

Hay que comenzar recordando que una fiesta periódica es siempre la misma, en el sentido de que lo que se celebra cada año es navidad, o pascua, o el aniversario de la Independencia. Se trata todos los años del mismo motivo de conmemoración. Esa *identidad* (*Selbigkeit*) de la fiesta en todas sus ediciones crea también, en el sentido del *kairos*, sus propias referencias temporales: decimos por ejemplo “después de navidad”, “para el día del padre” o “antes de carnaval”, para referirnos a un período determinado de tiempo, que en muchos casos, como sucede con el carnaval por ejemplo, ni siquiera cae en el mismo día del calendario cada año. Se trata muy propiamente de una referencia al tiempo en que acontece la fiesta. De esta forma, vemos que la experiencia del tiempo no está necesariamente marcada por el movimiento “objetivo” de los astros, o sea que lo que importa en primera instancia no es que la fiesta se celebre el veinticinco de diciembre, y sí que se festeja la navidad. Y un tiempo marcado por acontecimientos de este tipo y no simplemente por la fecha tiene una serie de implicaciones digamos “reales” para nuestras actividades y actitudes: la época de navidad o de carnaval nos exige un comportamiento especial.

Ahora, a pesar de ser siempre la misma, la fiesta es también siempre diferente, pues las formas de festejar cambian, y lo que antes se hacía muchas veces deja de hacerse, al mismo tiempo que surgen nuevas tradiciones, sin que eso signifique que la celebración pierda su identidad. La fiesta sólo es en tanto que es celebrada y no en la referencia a la historia de sus diferentes ediciones ni en la anticipación de las ediciones que vendrán, y sin embargo, su identidad es también de cierta forma constituida por esa historia, esas referencias y anticipaciones. A pesar de la aparente contradicción de esas dos afirmaciones, eso es lo que se expresa cuando se dice que la fiesta es siempre la misma y otra diferente, pues se trata de un ente que sólo *es* en cuanto es continuamente otro, o en otras palabras, su modo de ser es devenir y retornar (Gadamer 2005, 168). Eso cuanto a su periodicidad.

De una forma similar, el tiempo en que acontece la fiesta no puede ser calculado secuencialmente, como una serie de momentos individuales, sino que se experimenta como totalidad paralizada, separada del resto del tiempo regular y al mismo tiempo fluida. La fiesta evoluciona y tiene momentos y ritmos

diferentes, pero es siempre la fiesta, un momento pleno de detención en el flujo del tiempo cotidiano, no mensurable y compuesto de actividades difícilmente separables y especificables. Cuando nos acordamos de una fiesta, no es fácil decir en qué momento determinado una actividad comenzó o terminó, como máximo, podríamos expresarnos diciendo “antes de cortar la torta”, o “cuando los invitados comenzaban a retirarse”. Como el arte, la fiesta nos invita a detenernos, a demorarnos: cuando vamos a una fiesta, el objetivo es simplemente *ir a la fiesta*, sin que esperemos cualquier resultado de nuestra participación en ella.

El tiempo marcado por el calendario o por el reloj es un tiempo diferente del tiempo de la fiesta. Experimentamos el tiempo de lo cotidiano no como el tiempo de algo, sino como el tiempo de que disponemos – o no disponemos – para llenar (para trabajar, para descansar, etc.), que puede ser calculado porque está vacío. La fiesta corresponde a una experiencia diferente del tiempo, que Gadamer expresa en términos de tiempo pleno, o tiempo propio, y que no se confunde con la sucesión de las horas o los días. Es la misma diferencia que apuntábamos en los términos griegos *chronos*, como tiempo disponible, y *kairos*, como tiempo significativo (Lammi 1991, 500).

El flujo de la vida es el ejemplo más extremo de este tiempo propio fundamental, que “medimos” en términos de acontecimientos como infancia, juventud, adultez y vejez, pero que sólo reconocemos cuando se nos presenta. El cambio y la discontinuidad del tiempo de la vida es algo evidente: decimos que “fulano ha envejecido”, o de alguien que “ya no es joven”. En esos casos lo que percibimos en el otro o en nosotros mismos no es otra cosa que el paso del tiempo, aunque este pasar no pueda ser calculado con exactitud. No sabemos cuándo sucedió o sucederá el cambio, tampoco podemos reconstruirlo paso a paso, y por eso no lo experimentamos como tiempo disponible, por eso no está vacío.

La temporalidad de la obra de arte puede pensarse según la estructura temporal de la fiesta en los dos sentidos, el de su retornar y el de demorarse. Representar una obra significa interpretarla, y por más innovadora que esa interpretación pueda ser, ella siempre persigue la corrección de la interpretación. Una compañía de teatro que interpreta una pieza de Shakespeare puede tener la intención de subvertir el sentido de la obra, de criticarla, o de ajustarla al público contemporáneo, pero para hacer cualquiera de estas cosas, necesita también mostrar su sentido, de manera que sea reconocido. O sea, la obra debe estar ahí. Lo que se muestra en este caso no es ni una supuesta intencionalidad original del autor y ni siquiera de los actores que la representan en esta ocasión particular, sino la obra misma como una conformación distintiva:

la concentración tensa de lo que llamamos bello se revela precisamente en que tolera un espectro de variaciones posibles, substituciones, adiciones y eliminaciones, pero todo eso desde un núcleo estructural que no se debe tocar si no se quiere que la conformación pierda su unidad viva. En ese sentido, una obra de arte es, de hecho, semejante a un organismo vivo: una unidad estructurada en sí misma (Gadamer 2005, 106).

Intentar imponer una temporalidad externa a una obra de arte o elevar una determinada representación de la obra a canon único de corrección, sería como extirparle la vida, la posibilidad de cambiar y transformarse en su particularidad. La capacidad de variación y de retorno a sentidos anteriores de la obra es lo que constituye su propio tiempo y también lo que nos obliga a

detenernos para construir su multiplicidad de sentido, como historia y como novedad.

Como *simultaneidad* de presente y pasado en ese siempre ser diferente, la obra de arte aparece como una tarea, como un trabajo para el espectador que participa del juego estético: “La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea esa correspondencia adecuada a nuestra finitud para aquello que se llama eternidad” (Gadamer 2005a, 111). La experiencia de la *simultaneidad* es propiamente humana, y se comprende a partir del tiempo propio, de aquello en nosotros que es capaz de ver que ya no somos jóvenes, y que sin embargo somos de alguna forma los mismos, pues conservamos nuestra identidad (*Selbigkeit*), y es el mismo registro de experiencia que el fenómeno de la fiesta pretende describir. *Simultaneidad* no se refiere aquí, por lo tanto, a lo que sucede al mismo tiempo, y sí a la tarea de construir(se) como parte de una conformación, de manera que toda mediación quede cancelada (Gadamer 2005, 173b). Es actualidad: el sentido que se representa en la obra se torna inmediato, actual, a través del trabajo de atención plena a ese sentido, que no considera los medios (el vestuario, la pintura, el instrumento, etc.) como algo de contingente, sino como elementos necesarios de la representación (Gadamer 2005b, 167).

Representar es mostrar algo. Identificar el sentido más íntimo y particular y ponerlo a la vista de todos, no como repetición de una versión previa de ese sentido, sino principalmente como aparición, como “estar ahí”, como tornarse presente. En ese mostrar algo se torna visible el carácter medial de la representación, que significa que la obra de arte no podría existir a no ser por el acontecimiento de la representación. Una obra de teatro no actuada, una pieza de música no tocada, un cuadro no pintado, una poesía no leída, una coreografía no bailada, así como una historia no contada, simplemente no alcanzan el cumplimiento de su totalidad de sentido. De la misma forma, reconocer las letras del alfabeto que componen un poema no significa comprenderlo. Saber leer significa dejar de percibir las letras en tanto tales para que aparezca solamente el sentido de lo que está escrito. Al participar efectivamente del juego del arte, no se coloca la pregunta sobre la finalidad de la construcción: “siempre es verdad que hay que pensar alguna cosa en aquello que se ve, inclusive sólo para ver algo. Pero lo que hay aquí es un juego libre que no apunta a ningún concepto” (Gadamer 2005a, 79).

En otras palabras, la verdad de la obra de arte no puede ser pensada como algo diferente de su soporte material, de su actualidad. A esa unidad se refiere la interpretación que Heidegger expone en su texto *El nacimiento de la obra de arte*, en la que describe una obra de Vincent Van Gogh en que están representados un par de zapatos de campesino. Respecto a ese cuadro dice Gadamer:

Todo el mundo de la vida campesina está en esos zapatos. Esta es la realización del arte que hace aparecer aquí la verdad del ente. El aparecer de la verdad tal y como acontece en la obra sólo puede pensarse partiendo de esta [realización] y en ningún caso a partir de la cosa en tanto infraestructura (Gadamer 2002).

No importa que lo representado en el lienzo sea un zapato, interesa el mundo que se descubre, su “exceso” de sentido, ese “ser más” que encontrábamos en el retrato. En ella queda simultáneamente abierto y encerrado (contenido) un mundo, que nunca existió de esa forma, y que no puede ser

tratado en términos de referencia a otro mundo (el campesino, por ejemplo) real. La tensión entre lo que es abierto y lo inescrutable de lo que está encerrado, constituye la verdad de la obra de arte, conforma y expande el horizonte de la verdad.¹¹ Se trata de un mundo que ha encontrado en la obra su existencia terrenal, material, y ese mundo es un acontecimiento original, una novedad en lo que efectivamente existe: la obra se sostiene en sí misma, es mejor definida como una *conformación (Gebilde)*, la detención de la corriente huidiza de las palabras, de los colores, formas, sonidos o movimientos, que se encuentra sin embargo ahí, en su imposibilidad, erguida en su unidad propia, nueva inclusive para su productor (Gadamer 2005a, 88). Su presencia como conformación, el hecho de que se encuentre ahí es lo que impide que le atribuyamos un sentido subjetivo, ella se impone, y por eso puede ser considerada un símbolo: no solamente remite a un significado, antes lo hace presente, lo presenta.

La Concepción Estética Del Sujeto

Así establecidos el tipo de verdad y de temporalidad que definen a la obra de arte, la subjetividad del creador, del espectador o del intérprete, pasa a un segundo plano, aunque eso de ninguna manera implica su desaparición. La diferencia está en que ahora se trata de un sujeto que no se opone esencialmente a un objeto externo, sino que se encuentra ceñido por un mismo movimiento generador de sentido. El impulso de conservar lo fugitivo o lo errante, interviniendo en el mundo ya sea como creador, como espectador o investigador es lo propiamente humano, así como la permanencia de lo fugaz es lo que el juego del arte representa. En el fondo se trata siempre del movimiento continuo de transformar aquello que es extraño en familiar, que se realiza antes de poder establecer cualquier determinación o distinción consciente, esto es, a pesar de nuestro querer y hacer.

El surgimiento de una actitud subjetiva respecto a algo o a alguien implica que la comprensión de lo que está ahí ya se ha dado en algún sentido particular y, al igual que en la hermenéutica romántica,¹² si entendemos que algo necesita explicación es porque el sentido que podemos darle no es satisfactorio. En consecuencia, no existen espectadores desinteresados de una obra de arte porque su esencia, o sea aquello que hace que la reconozcamos como tal, radica en una relación determinada con aquél que la confronta y con el mundo en que ambos existen. Y aunque sin referirse particularmente a la obra de arte, el mirar o percibir nunca es la contemplación pasiva de aquello que está “dado”, sino que se parece más al ver “algo como [...]”: no existen espectadores desinteresados del mundo.¹³ El mirar siempre pone aquello que no está presente en lo dado, y lo contrario, el mirar puramente estético, es una abstracción artificial y posterior del fenómeno que prefiere ignorar que la percepción siempre envuelve significación, aun cuando no se perciba conscientemente como intencionalidad. No somos lanzados por la experiencia del arte en un mundo o en un horizonte ajeno por vía de un hechizo que suspenda la realidad. La sorpresa y la elevación

¹¹ A eso se refería Heidegger con la denominación *aletheia*, pues es al mismo tiempo un ocultar y desocultar, o un abrir y encerrar, o también una posibilidad y una resistencia.

¹² La idea del malentendido como inicio del impulso de interpretación proviene más de las definiciones de Friedrich Schleiermacher que de las de Wilhelm Dilthey, con quien suelen asociarse (Schleiermacher 1998).

¹³ La idea de “mundo” que está aquí en funcionamiento es la que Heidegger definía a partir de la obra de arte y también la antes definida por la fenomenología de Husserl.

de la propia existencia que supone la experiencia estética sólo son posibles en el encuentro consigo mismo, en la continuidad de sentido capaz de poner en evidencia la diferencia y la continuidad.

La redefinición de la representación en términos de presentación, de la temporalidad como devenir y como retornar y del sentido de la verdad como acontecer horizontal alteran el cómo de la investigación histórica. Ese concepto de la obra de arte refleja la forma como la historia se renueva a través de acontecimientos que no pueden ser previstos ni resueltos conceptualmente en última instancia, y cuya verdad (cuyo estar en obra) se revela súbitamente, en la conformación de la obra histórica. También ilustra cómo el hombre se proyecta hacia el futuro con un tiempo cargado, ocupado no por días u horas vacías o llenas de tareas, sino por acontecimientos que no se relacionan causalmente, que no pueden ser deducidos del desarrollo de los acontecimientos organizados procesualmente. Van adquiriendo sentido, presencia y verdad a partir de sus diferentes y específicas conformaciones, resignificando los sentidos pasados.

Pero es aquí que viene el problema, pues a pesar de esa discontinuidad fundamental del tiempo vivido, que nos recuerda que no existe una naturaleza constante que pudiera servir de fundamento desvinculado de la existencia, la tarea de la comprensión, que es nuestro modo de existir, es la de alcanzar una cierta continuidad. La única continuidad posible es la que es vivida y comprendida como tal, y su sentido es solamente una articulación que se modifica a cada paso. Estar-ahí es realizar esa continuidad. En esa elemental historicidad del hombre reside el fundamento de un conocimiento verdadero, basado en el embate con la tradición y en la expansión horizontal, que se realizan en el diálogo.

Cuando Gadamer dice que “toda representación es por su posibilidad representación para alguien” (Gadamer 2005b, 152) se refiere a que el espectador es siempre parte del juego, esté o no efectivamente presente, pues es parte de las reglas que configuran el juego. Incluso cuando un músico toca para sí mismo, sin nadie que lo oiga, quiere tocar correctamente como si alguien estuviese escuchando. Y más aún, el espectador de una representación artística tiene el privilegio de que el juego está siendo representado para él. En tanto espectador, quien asiste constituye algo así como un cuarto “tabique” con el cual se cierra el espacio del juego artístico. La ventaja metódica del espectador es la de que puede fácilmente reconocer en aquello que se representa ante él la existencia de una totalidad de sentido que está allí para ser interpretada. Una obra de arte exige la participación del espectador, pues lanza un sentido para que él lo comprenda, y en ese comprender, en esa identificación de que hay algo a ser comprendido, se completa. Podemos decir que el arte moviliza al espectador porque le exige una respuesta, promueve una actividad concreta por parte del espectador dentro de esa misma racionalidad libre de fines. Hace que el espectador entre en el juego y sea tomado por él al asumir la tarea de construir el sentido de lo que presencia con la libertad reglada que la obra propone, donde la técnica y los recursos utilizados se tornan parte de un sentido que es común a la obra y al espectador.

¿CÓMO HACER COSAS CON EL CONCEPTO DE ACTUALIZACIÓN?

Hemos repuesto las definiciones que la hermenéutica filosófica propuso en relación con una concepción estética de la verdad, una concepción estética de la temporalidad, y una concepción estética del sujeto que conoce. Estas tres dimensiones conforman un concepto estético de actualización que, en primer lugar, nos ayuda a entender por qué la posverdad o las “fake news” son más efectivas que la simple mentira, que siempre ha existido. La concepción de la verdad como un acontecer horizontal, permite comprender los mecanismos de funcionamiento de aquello que hoy denominamos *fake news* o posverdad, al desnaturalizar la definición de la verdad por correspondencia que rige, en diferentes versiones, también en la historiografía. La concepción estética de la verdad retrata mejor los mecanismos por los cuales aparece la verdad, sea en las humanidades o en el debate público al describirla como un *cómo* y no un *qué*. Si bien no permite resolver los problemas de la manipulación de la información que amenazan las democracias actuales de una manera simple, sí habilita la superación de la perplejidad inmovilizante que este tipo de mecanismos suscita y de los intentos – en su mayoría inútiles – de refutar estas versiones falsas mediante el establecimiento de las referencias correctas entre relato y referente. Debemos aceptar que la verdad, en este sentido, está siempre siendo configurada y no puede presentarse como algo consumado, el mejor ejemplo de lo cual suelen ser los negacionismos que proliferan en los tiempos actuales. En ese sentido, si somos capaces de entender mejor cómo funciona la verdad, podremos generar prácticas más adecuadas para combatir su manipulación. Si pensamos en la representación como un crecimiento del sentido, que en este caso se rige por el detenerse y no por la automatización, podemos volver a pensar a las humanidades como una herramienta que ya no se aleje del mundo para comprenderlo, sino que se entienda como parte interesada en la disputa por el sentido común.

La alta efectividad de la noticia falsa descansa sobre dos motivos. Primero, el suelo sobre el que se construye la noticia falsa es el de que existe efectivamente una “verdad”, que coincide con un estado supuestamente real de las cosas, de la cual la nueva noticia sólo sería una “actualización”. Esto es, sólo con el trasfondo de la autoridad veritativa del discurso de la ciencia o, más precisamente, de la forma de la argumentación científica, y de la elevación a ciencia de algunos conocimientos como la economía, la estadística (fenómeno hoy consolidado como “dataísmo”), e incluso la actividad periodística, puede proyectarse una ilusión de verdad que no necesariamente exhorta al receptor a la confrontación con la experiencia efectiva o supuesta. El contenido falso se traslada con el formato de la verdad correspondentista pero desprovisto de su consecuente escepticismo metódico. Esto quizás podría analizarse como un efecto de la voluntad de verdad doctamente descrita por Michel Foucault, de la repetida y acostumbrada justificación de todo discurso en saberes considerados científicos, una “voluntad de verdad que se nos ha impuesto desde hace mucho tiempo [que] es tal que no puede dejar de enmascarar la verdad que quiere” (Foucault 1999, 19-25). La ficción actual reside en considerar que la simple oposición o enfrentamiento al aparato institucional que legitima y sostiene la verdad, constituye una verdad más profunda, no influida por agendas políticas y, por ello, más libre. Cabría, tal vez, investigar las instancias de actualización de la palabra y del concepto de libertad. En ese sentido, la media verdad, o a la falacia, es más potente que la mentira porque actúa con la autoridad

preatribuida a la ciencia o a la ética de algunas profesiones supuestamente controladas. Segundo, la estructura con la que se presenta es familiar, no es nueva, sino que se percibe como un retorno. Al repetirse incesantemente en diversos medios más o menos confiables, y asociarse con prejuicios establecidos a través de esos mismos medios, actualiza un camino, un trayecto familiar de asociaciones que podemos recorrer con cierta facilidad. Esta lógica fue uno de los grandes descubrimientos del campo de la publicidad, y viene siendo inoculada con singular persistencia en la población mundial desde hace por los menos un siglo no sólo en el ámbito comercial,¹⁴ sino también en la política, como se ha mostrado en particular en el caso del nazismo (Adorno 2005). Estas falacias se presentan automáticamente como verdaderas, en mentes que poseen los receptores adecuados para aceptarlas sin preguntas, pues el sentido que debemos atribuirles ya está dado, como en una señal de tránsito, que no requiere ninguna reflexión.

En el caso particular de la historiografía, la concepción hermenéutica de la actualización problematiza la concepción sucesiva y acumulativa de la temporalidad. En vez de poner al descubierto la sedimentación de sentidos que permite relacionar falazmente significados que, en su asociación, producen falsas noticias, dicha concepción amalgama y condensa los sentidos pretéritos, substituyéndolos por enunciados más simples, cuyos antecedentes o presupuestos han sido licuados en un pretérito cerrado, naturalizado y radicalmente diferenciado del presente. El automatismo de la aceptación de versiones mentirosas de la realidad descansa en parte en el ocultamiento de las asociaciones inconscientes o naturalizadas que, al subsistir subrepticamente, les proporcionan un aspecto verdadero.

En segundo lugar, el razonamiento hermenéutico puede ofrecernos un camino para comenzar a pensar en qué medida la lógica de las humanidades puede contribuir a deshacer el sentido común científico y la lógica economicista que opera en la base del automatismo de la actualización. Hemos propuesto la consideración de la verdad en términos diferentes a la teoría correspondentista, y del sujeto cognoscente como parte interesada, y no como mero observador de la realidad. Estas definiciones coinciden en la metáfora del juego, que aporta diferentes significados en la medida en que se presenta como juego escénico o artístico, o como la temporalidad de la fiesta. Estos sentidos confluyen en una definición de la representación que ya no supone una correspondencia entre un real y su signo, sino como presentación, lo cual reconoce el sentido producido por el acto de presentar. Como ya había señalado Paul Ricoeur para la conformación literaria cuando decía que “[...] mimesis II consigue su inteligibilidad de su facultad de mediación, que consiste en conducir del antes al después del texto, transfigurar el antes en después por su poder de configuración” (Ricoeur 1983, 106). Aquello que reconocemos como la verdad de una manifestación reside en la mediación que supone el acto de manifestar, y no en un traslado que la manifestación pudiera provocar hacia una supuesta realidad independiente de la representación. Con ello, el intérprete debe reconocerse como parte del sentido y no como observador objetivo.

Pues bien, sobre una consideración no economicista de la producción de conocimiento, las humanidades pueden recuperar y enseñar, tanto en el sentido de pedagogía como en el de exposición, la lógica del detenerse, como una forma

¹⁴ El clásico de John Carpenter *They Live* tiene ya más de treinta años y su argumento continúa vigente.

de contraponerse a la lógica de la actualización automática. En términos de política institucional, esto implica la insistencia en la transformación de los criterios de enseñanza tanto de la escuela media como de la enseñanza superior, que contemple una mayor y más profunda discusión frente a la actual acumulación de contenidos. La aplicación de criterios cuantitativos para la evaluación de instituciones educativas ha redundado en una caída en la calidad de las capacidades y habilidades de conocimiento de los y las profesionales formados, que luego se trasladan a la escuela media y, progresivamente, al sentido común.

En términos de concepción del conocimiento, en tanto intelectuales partícipes del sistema universitario y científico de nuestra época quizás sea, de hecho, el momento adecuado para dar un paso atrás, el momento, después de habernos constituido como vanguardia iluminada del progreso, de volvernos el ala conservadora de la sociedad, lo cual podría en efecto transformarse en una actitud revolucionaria, como afirmaba Walter Benjamin al reinterpretar la palabra marxiana: “Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez se trata de algo por completo diferente. Tal vez las revoluciones son el manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren” (Benjamin 2008, 70). Benjamin, probablemente la figura más destacada de aquella controversia sobre la deseabilidad del progreso técnico a que hacíamos referencia al comienzo de este texto, propuso también un concepto de actualización que puede ayudarnos a echar el freno del tren de la automaticidad.

Ese concepto se construye en función de una definición de la verdad que descansa en la reformulación de la concepción lineal y sucesiva de la temporalidad del marxismo. Benjamin distinguía entre el tiempo del reloj y el tiempo del calendario en el mismo sentido de la distinción entre *kairos* y *chronos* a que ya nos hemos referido. Afirmaba que el presente no estaba vacío ni disponible, sino colmado de historia, la cual va irrumpiendo en un ahora que no es continuo ni cualitativamente indiferenciado, como puede sugerir la partición horaria del reloj. En el *Libro de los Pasajes*, explica que,

todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación (Benjamin 2011, 465).

Más que sucederse, el pasado y el ahora se superponen. Esta idea es definida más precisamente en sus consideraciones sobre la fotografía, como la verdad que corresponde a la temporalidad histórica: “Su concepto [el del materialismo histórico en este caso] principal no es el progreso, sino la actualización” (Benjamin 2011, 462-463).

Con tal definición, Benjamin se distanciaba tanto de la verdad atemporal de los positivistas lógicos, como de la verdad procesual de los grandes sistemas de la filosofía de la historia:

La verdad (como un niño, como una mujer que no nos ama) se niega a, ante el objetivo de la escritura, cuando nosotros nos hemos acucillado bajo el trapo negro, quedarse tranquila y mirar amablemente. Quiere ser arrancada abruptamente, como de golpe, del ensimismamiento, y ser sobresaltada por una pelea, una música, unos gritos de auxilio (Benjamin 2014, 96).

Esta es la descripción de la afirmación según la cual el presente está lleno de historia, y la exploración del historiador tiene la función de interrumpir el fluir continuo e indiferenciado del tiempo progresivo y adormecedor que nos propone la actualización automática de la técnica en que hemos sido domesticados. Proyectamos constantemente la verdad que esperamos sobre la que efectivamente viene a ser o ha sido, asumiendo una continuidad automática que sirve de receptor a aquello que los medios, los partidos políticos o las instituciones ejecutan sobre nosotros. Por el contrario, podemos pensar al conocimiento de la historia como un destello y como un despertar (Benjamin 2011, 466-467), un “echar el freno”, como decíamos más arriba o, más precisamente, un detenerse, que en tiempos de automaticidad se convierte en una acción revolucionaria, siempre y cuando recordemos que detenerse debe ser siempre pensado, además, como un antónimo de distraerse.

El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por punto fijo “lo que ha sido”, y se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, y lo que ha sido debe recibir su fijación dialéctica de la síntesis que lleva a cabo el despertar con las imágenes oníricas contrapuestas. La política obtiene el primado sobre la historia. Y, ciertamente, los “hechos” históricos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino: constatarlos es la tarea del recuerdo. El despertar es el caso ejemplar del recordar. Es ese caso en el que conseguimos recordar lo más cercano, lo que está más próximo (al yo). Lo que quiere decir Proust cuando reordena experimentalmente los muebles, lo que conoce Bloch como la oscuridad del instante vivido, no es distinto de lo que aquí, en el nivel de lo histórico, y colectivamente, queda asegurado. Hay un “saber aún no consciente” de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar (Benjamin 2011, 875).

Aquello que Benjamin enuncia como la concepción redentora de la historiografía no debe caer en el misticismo que muchas veces sus seguidores han intentado, o no han podido evitar, proyectar. Cuando propone al despertar como forma de redimir al presente frente al pasado, Benjamin reclama que el conocimiento histórico deje de perseguirse en aras del establecimiento de un lugar seguro, constatable y tranquilizador, que confirme nuestras proyecciones o prejuicios. Al contrario, el conocimiento histórico debe poder pensarse y ponerse en práctica como una tarea ético-política.

Podemos hacer más por la idea del detenerse, que confiere una connotación menos ominosa a la actualización del concepto de actualización, considerando la perspectiva del *mero estar*, propuesta desde la teoría decolonial. Esta concepción del estar sirve para calificar el estar ahí de la verdad en la obra de arte que antes definimos con Gadamer y muestra, principalmente, que la recuperación de la actitud de detenerse no es sólo una ambición académica. Efectivamente, las investigaciones de Rodolfo Kusch, evidentemente mediadas por su formación, interpretan la cosmovisión quechua del *estar* como una alternativa a la interpretación del *ser* en la tradición filosófica europea. Kusch señala que los verbos *Sein* en alemán, *to be* en inglés, y *être* en francés reúnen a los *ser* y *estar* del español, pero colocan el énfasis en su significado de *ser*. El verbo *Cay* del quechua también reúne al ser y al estar, con la diferencia de que en este caso, el énfasis se encuentra en el *estar*. Esa diferencia de énfasis se entiende mejor si pensamos que *cay* funciona también como partícula demostrativa: el vocablo *runacay*, por ejemplo, puede traducirse como *humanidad*, o como *hombre aquí*. A partir de esta reflexión lingüística, Kusch traza una caracterización de la cosmovisión indígena que se opone a la europea, y que muchas veces explica los malos entendidos entre europeos, quechuas u otras culturas, durante la conquista. El énfasis europeo en el *ser* trae implícita la idea del ser *alguien*, de lo dinámico como sinónimo del existir y, en consecuencia, del progreso. Si esta concepción es inherente a la tradición occidental o si describe el estado de cosas en el momento de la invasión de América, es algo que deberá tratarse en otro lugar. El punto relevante para este planteo es que la cultura quechua, al contrario de la ponderación de lo dinámico, se identifica con lo estático, que siempre es percibido negativamente por la cultura occidental. “Sólo como tal – dice Kusch – podemos entender ese refugio en el centro germinativo del mandala cósmico, desde donde el indígena contemplaba el acaecer del mundo” (Kusch 1999, 90). El estar implica saberse parte de un orden de amparo, de protección de la humanidad arrojada en un mundo que no deja de ser profundamente atemorizante. Se trata de una filosofía del cuidado, algo que está también presente en la filosofía europea, pero que se opone a la economía del desamparo en que se fundamenta el capitalismo y que, de alguna manera, encuentra su apoteosis en la automatización del movimiento – de la actualización.

Tampoco aquí el tiempo es pensado como una simple sucesión de unidades indiferenciadas como las horas o los días. La temporalidad del mundo quechua aparece conjurada en forma de calendario. Al respecto, explica Rodolfo Kusch:

Tampoco hubo, para el amauta una creación del mundo sino una conjuración del mismo. El mundo es el caos y debe ser sometido al orden divino, que es el orden de Pachayachachic, o sea, el calendario. Y éste, a su vez, no es una mera sucesión en el tiempo de meses y estaciones sino una manera de conjurar el caótico mundo mediante un círculo mágico (Kusch 1999, 74).

Una vez más, el tiempo es constitutivo de la significatividad del mundo, es parte del estar.

Si bien a lo largo de este trabajo hemos tomado la conceptualización de la hermenéutica filosófica como guía, la idea ha sido la de aportar conceptos de temporalidad que provienen de diferentes tradiciones, desde la Grecia antigua hasta el imperio Inca, pasando por la filosofía europea, con el objetivo de mostrar que la idea de un tiempo vacío y objetivamente mensurable no sólo no es universal sino que es minoritario. Responde a una lógica muy reciente y muy restricta, incluso si nos limitamos a lo que hoy denominamos Occidente, sin pensar en el mundo árabe u oriental. Ese tiempo cronológico, vacío, disponible, que comanda nuestra concepción del conocimiento incluso en las humanidades y particularmente en la historia es el que posibilita la automaticidad de la actualización, el que permite acomodar nuestros ciclos vitales a las necesidades de máquinas y circuitos económicos. Una de las formas de “echar el freno” es, en consecuencia, resignificar ese tiempo desconfiando de su carácter disponible. En todo caso, debemos sospechar que la significatividad de ese tiempo no nos pertenece, no está disponible para nosotros, sino que, al contrario, ha sido significado para nosotros a la vez que se nos ha vendido como un ritmo objetivo. En definitiva, lo que podemos hacer con el concepto de actualización que hemos intentado ensanchar es cultivar, reclamar y defender la posibilidad de detenerse, del mero estar. Darle, desde nuestra labor intelectual, una oportunidad a una forma de pensar el conocimiento que reivindique al buscador de sentidos, al vagabundo que en sus errancias descubre aquello que se oculta, antes que al constructor de hipótesis científicas, clasificaciones y categorías novedosas.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor. *Ensayos Sobre La Propaganda Fascista: Psicoanálisis Del Antisemitismo*. Buenos Aires: Paradiso, 2005.
- ARAÚJO, Valdeí Lopes de; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. *Atualismo 1.0. Cómo a Ideia de Atualização Mudou o Século XXI*. Vitória: Milfontes, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Calle de Sentido Único*. Madrid: Akal, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Tesis Sobre La Historia y Otros Fragmentos*. México: Ítaca, 2008.
- BENJAMIN, Water. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2011.
- BERGER, Setefan. ‘Writing the Past in the Present: an Anglo-Saxon Perspective’, en: *Diogenes* 58:1/2 (2012), 5–19. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0392192112441904>. Acceso en: 27 dic. 2022.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 13. ed. Buenos Aires: Emecé, 1971.
- CALLADO, Antônio. *Quarup, Círculo do livro*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de Las Formas Simbólicas II*. 2. ed. Vol. 3. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- FENTON, Natalie Fenton. *Digital, político, radical*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *El Orden Del Discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg. *La Actualidad de Lo Bello*. El Arte Como Juego, Símbolo y Fiesta. Buenos Aires: Paidós, 2005a.
- GADAMER, Hans-Georg. *Los Caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y Método*. 11. ed. Vol. 1. Salamanca: Sígueme, 2005b.

- HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica*. Barcelona: Herder, 2014.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones de Estética*. Barcelona: Península, 1989.
- HEIDEGGER, Martin. *El origen de la obra de arte*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos, 1976.
- HEIDEGGER, Martin. *Ontología, La Hermenéutica de La Facticidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- KUSCH, Rodolfo. *América Profunda*. Buenos Aires: Biblos, 1999.
- LAMMI, Walter. “Hans-Georg Gadamer’s ‘Correction’ of Heidegger”. *Journal of the History of Ideas*, 52 (3): 487–507, 1991, p. 500. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2710048>. Acceso en: 27 dic. 2022.
- LINARES ALÉS, F. Semiótica de la Actualidad y Semióticas Actuales. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, v. 31, n. 31, p. 83–94, 2022. Disponible en: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/32193>. Acceso en: 27 dic. 2022.
- MOOSA, Imad. Publish or Perish. Perceived Benefits versus Unintended Consequences. *Potchefstroom Electronic Law Journal*. Vol. 21. Northampton: Edward Elgar, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *II Intempestiva: Sobre La Utilidad y El Perjuicio de La Historia Para La Vida*. Argentina: Biblioteca Nueva, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*. Vol. 1. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Hermeneutics and Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Detente. La Actualización no Automática
como Función Emancipadora del Conocimiento
Artículo recibido em 07/09/2022 • Aceito em 15/11/2022
DOI | doi.org/10.5216/rth.v25i2.73997
Revista de Teoria da História | issn 2175-5892



Este é um artigo de acesso livre distribuído nos termos da licença *Creative Commons Attribution*, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o trabalho original seja citado de modo apropriado